

パレルゴン操作による鑑賞の楽しみ

——伏生授經圖受容の研究（その三）——

木 島 史 雄

1. はじめに

東洋書畫の楽しみ方は、西洋的、あるいは近代的なそれと大きく異なる。

中心をなす造形作品だけでなく、題識や著録、鑑藏印など、作品を取り巻く様々な要素（パレルゴン）に眞偽、假託、移轉、模寫等の作爲や事態が積み重なり、古ければ古いほど、愛されれば愛されるほど、作品自體の眞實は見極めがたいものとなるが、その輻輳の中に様々な楽しみ方が仕組まれ、享受される。誰が、何時、何をテーマに、どういう目的で、その作品を作ったのかを考えようとすれば、恐るべき事態である。しかし作品が、鑑賞者に受容されてはじめて藝術となるという眞實に目を向けてみれば、つまり藝術の主體を作者から鑑賞者に切り替えてみれば、この重層の事態こそが、藝術活動そのものであることが見えてくる。

ある作品をめぐる藝術行爲は、原初の作品制作者に始點を持つとしても、作品を受け取る側の活動によって價值や意味を變えてゆく。後人が評價してはじめて名畫が名畫になるのであり、讀み取られてはじめて作品のメッセージは機能する。作品は後人の持つ價值觀に照らして評價される。作品をどう捉えるべきかを提案する者こそが、作品をめぐる諸活動をコントロールし、決定するとさえ言うことが出来る。現在その役割は、批評家・評論家によって擔われ、主に文章というメディアを用いてなされている。しかし東洋書畫にあって、作品コントロールは、論理的に展開される文章で行われる一方、題識や著録、鑑藏印などの、作品を取り巻く様々な要素（パレルゴン）が自在に組み合わせられてなされる。題識や著録、鑑藏印の眞偽、假託、移轉、模寫等の行爲は、藝術活動の一環としてなされる。線に美醜はもとよりあり、付彩に快不快は嚴然としてあろう。それを藝術に昇華させるのは、鑑賞示唆という枠組みに他ならない。東洋書畫においてこの枠組み作りは、論理的文章表現だけで無く、作者やテーマの假託、鑑賞履歴の創作、過去の解釋提案の非難や援護、すり替え、データ無視など様々な手法で行われてきた。具體的には題跋であり、著録であり、鑑藏印であり、箱書きであり、添え状である。

東洋古典的なこのような藝術手法は、21世紀の現在、忘れられたに近い。造形藝術作品に

接する際、制作者は誰か、個人作か工房作か、どこが原初部分で、どのような補修が行われているか、つまりは作者への遡源的視線ばかりが幅をきかすようになっている。我々はいつからこれほど素朴・単純になってしまったのか。読解能力を失ってしまったのか。造形藝術作者崇拜に陥ってしまったのか。楽しみ方を忘れてしまったのか。何も偽を真とせよというのではない。詐りにも見える行為に込められた作品受容と、作品価値の創造を本稿では明らかにしたい。

これまでいわゆる「伏生授經圖」に関する論文を二本著した。兩論文で目指したのは、この繪畫が後世、どのように受け入れられたのかを確定し、その特質を見極めることであった。

第一論文¹⁾では、この繪畫につけられた題跋を読み解いて、幾人かの人物がこの繪に向けた思いを解明した。そこでは、繪畫の造形的な優點を記すことはほとんど目指されておらず、繪畫の來歴を通して倫理や文化傳承が語られていた。第二論文²⁾では、この繪畫を著録した記事を分析し、後世の著録者達が、この繪畫に何を見いだそうとしたのかを解明した。そこでは、文化復興と「古文尚書」批判がこの繪畫の大きな焦點とされていたことが明らかになった。またその際にこの繪畫の分析を明快ならしめるために、周邊情報をぬぐい去ってあえて無機質に、この繪畫を92FSと呼ぶことにしたが、この用法は本稿でも踏襲する。

今回の論文では、題跋・著録に加えて、鑑藏印を分析対象とする。しかしさらに重要なのは、鑑藏印そのものにデータとしての価値を見いだすのではなく、題跋や著録や鑑藏印を隨意に驅使して、表現を變えれば偽作、轉詐等も含めて、後世の人士がこの繪畫をどのようなものに仕立て上げようとしたのかを分析の中心においた點である。繪畫自體の解明ではなく、繪畫とその周邊物を用いて行われる「作品世界の構築」に焦點を置く。したがって本論文も、美術史的な繪畫究明の論文ではない。ところで、東洋における造形作品の受容は、作者や制作地、流派などの比定とならんで、受容者が繪畫を用いて創り出す作品世界も、価値高く、秀逸で、文化的に高度なものであるとされていた。少なくとも高級、高踏的なものであると考えられ、文化人達のエネルギーが多く注ぎ込まれた。繪畫は畫家の造形的力量のみで価値が決まるのではなく、作品を見いだし、それを巡る世界を構築してみせる鑑賞者でもあり表現者でもある人々の手腕でその価値が決まるものであった。繪はうまく描けなくとも、藝術世界を自在に構築し、泳ぎ回って、藝術を行うことが期待され、許されていたのである。

II. 92FS 及びパレルゴン分析の手法

● 繪畫そのものは考察の対象としない

前稿で、所謂「伏生授經圖」を検討するに当たって、實造形作品（92FS）とならんで、

題名・著録・鑑藏印などの、いわゆる「パレルゴン」の要素に分けて分析することの必要性和、そうした場合の成果を記した。

本稿では、それらの諸要素（實造形作品＋パレルゴン）を、歴史の流れの中で蓄積されたものとして素朴・無批判に受け取るのではなく、後世の受容者が、先行する諸要素を恣意的に、任意に作り・組みあげ、それによって「伏生授經圖」世界を構築しようとしてきたことの解明を目指す。従って此處で問題にするのは、繪畫そのもの、あるいは造形作家による作品制作ではなく、受容者達の92FSを用いた世界構築の手法とその世界である。

もう少し具體的に例を挙げて説明しよう。現在92FSには「王維寫濟南伏生」という題記がある。題記があること自體は事實である。この題記を、宋・高宗の筆にかかるものであるとする説がある。この説の存在も事實である。しかし實際に高宗の筆になるものであるかどうかは、不明あるいは判定不能である。そして本稿の目的は、この題記が高宗のものであるか、そうでないとすれば誰のものであるかを考えることにはない。目的は、だれがこの題記を高宗のものであるとし、それによって何を語ろうとしたかを考えることにある。もはや私にとって。これが高宗のものであってもそうでなくとも價值に差は無い。本論文の關心は、92FS鑑賞に際して、この題記作者あるいは題記高宗説提案者が「この繪畫作品をこのように解釋して欲しい」と提案した枠組みであり、その意圖である。

● 著録などの外在情報と92FSをつなぐ因子としてのパレルゴン


92FSに載る半裸老人像には制作者、時代、收藏者などのメッセージはない。いっぽう、伏生尚書傳承譚、王維制作説、北宋・南宋公庫收藏説、著名人收藏説など、「伏生授經圖」にかかわる外在情報は多く存在する。そしてそれらの外在情報は、繪畫の性格や鑑賞法をつよく方向付ける。これまでの繪畫鑑賞では、これらを明確に區別しないまま繪畫が讀まれてきた。それは繪畫自體と外在情報を區別しないもので、兩者の機能も分析できない。本稿では、繪畫自體と外在情報を區別した上で、さらにそれをつなぐものとしてパレルゴンを重視する。パレルゴンはメッセージ自體を新たに作り出すのではなく、何らかのメッセージを持った外在情報と造形作品をつなぐのが役割である。

さらに本稿ではこれらパレルゴンの内、造形作品自體に直接的に所屬するものを一次パレルゴンと呼び、それらを導きとして現れる外在情報を二次パレルゴンと呼ぶ。前者には乾卦印・題記・鑑藏印などが該当し、後者には南宋・高宗の所藏などという情報が該当する。あるいは三次、四次などのパレルゴンも他作品では存在する可能性があるが、92FSではその設定は不要と考える。

外在情報には、制作者、テーマ、鑑賞者、所藏者、そして背後の文化状況などがある。一

次パレルゴンが作品に付属することによってそれらの外在情報と92FS とが接續され、二次パレルゴンが発生する。また題記や鑑藏印などパレルゴン自體に意味を見いだすことによってくらまされがちな視線を、接續機能に限定することで、様々なパレルゴンの動きが明確になる。

こころみに92FSにまつわる多くのパレルゴンとその示唆する方向性を表にしてみると以下ようになる。

	一次パレルゴン	接續外部データ I	二次パレルゴン	高次の象徴
 92FS	タイトル(伏生像)	漢書・儒林傳	伏生授經	漢民族文化の 傳承・復興
	紹興印	『宣和畫譜』	北宋王朝公藏	王朝公認の名品
	高宗の題記	『中興館閣錄・續 錄』	南宋王朝公藏	漢民族文化の 傳承・復興
	乾卦印			
	朱彝尊題跋	『庚子銷夏記』	孫承澤所持	尚書關係學識
			朱彝尊の學識	
	宋犖題跋	『西陂類稿』	宋犖所持	

● パレルゴンと作品世界構築

造形作品は、主に視覚を中心とする感覚器官と、美に関わる感性を用いて鑑賞される。しかし鑑賞の際の人間精神は、視覚機能と感性だけによって動くのではない。鑑賞環境であったり、作品の來歴であったり、制作者の知名度であったりというような、作品に直接所屬するのではない多くの要素によって影響を受け、支配される。「サモトラケのニケ」は、花の都バリの中心にそびえるルーヴル美術館の中で、大階段を上がりきった正面に高くそびえ、さらに船の舳先をかたどったいくらか不安定な姿の臺座に乗せられることによって、威厳と躍動感と迫り来る印象を鑑賞者に與える。またサモトラケのニケに関しては、1863年、サモトラケ島で發見された118點の斷片を組上げて有翼の勝利の女神「ニケ」の像になったという發見修復、收藏譚もこの作品の鑑賞に大きな影響を與えるであろう。サモトラケのニケには、ダリュの階段の踊り場という場所や、付隨する發見修復譚といったパレルゴンを大きく包み込んで、鑑賞者の理解を感性以外の面からコントロールする「サモトラケのニケ世界」が存在する。しかも環境や關連譚などのパレルゴンは場合によっては選擇、變更可能である。とすれば、造形作品自體は同一であっても、パレルゴンの變更によって作品世界は變化する。

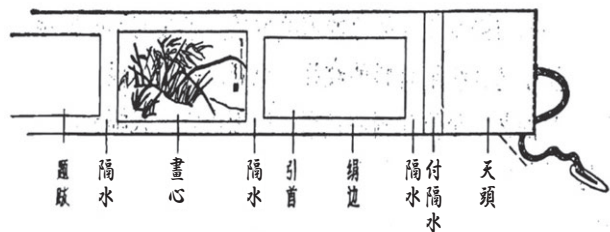
三重縣津市の近鐵柵原温泉口近くにループル彫刻美術館がある³⁾。ここに展示される彫刻作品は、ループル美術館にある現物から直接型を取って制作されたもので、大きさもディテールもほぼ同一といってよい。しかしこの美術館では、サモトラケのニケは臺座から下ろされ、間近に、手に取るように見る事が出来る。ダリユの階段踊り場のニケも柵原温泉口のニケも彫刻としては同一だが、環境が変わり、作品世界が異なる。作品へ向ける視線も変わる。環境が変わることによって作品の見え方が変わる。作品の評価も変わるかもしれない。場合によっては、逆に環境の変化にもかかわらず揺るがない美のあることを実感できるかもしれない。いずれにせよ我々鑑賞者は、作品を環境から離れたニュートラルな状態で接することは出来ないのであって、何らかの作品世界に身を置くことになる。以下の章では、造形作品の鑑賞に深く関わり、我々の鑑賞行爲をコントロールするパレルゴンに着目し、いわゆる伏生授經圖の見られ方を検証してみよう。

III. パレルゴンの分析

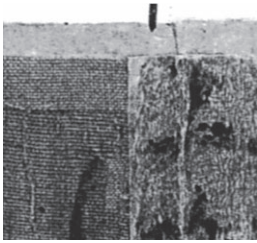
● 畫心と隔水の離合

先稿および本稿では半裸老人像を載せる畫面を92FSと呼んできたが、これを装潢（日本語で言えば表装）用語で言えば本體となる書畫を載せる部分として「畫心」とも呼ばれる。いっぽう畫心の前後に接續する平面を、同じく装潢用語で「隔水」とよぶ。

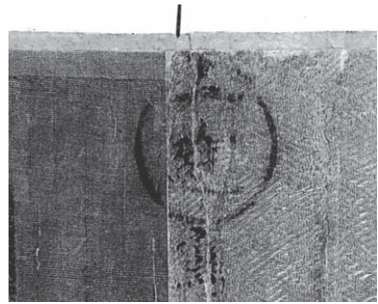
本節では、この畫心と隔水の離合の問題を検討し、その後で乾卦印ならびに題記が擔う文化要素を検討する。畫心と隔水の離合の問題については、両者にまたがって姿を載せる乾卦印の分析を通して解明したい。



題記の「王維」の文字を覆うような形で、所謂「乾卦印」が捺されている。畫心の上部には下に敷かれた別絹が数ミリ程度はみ出しているが、題記を載せる隔水部分はこの絹の重層が見えない。また所謂「乾卦印」の縁は、現在は眞圓ではなく縦長になっている。いな、子細に見れば、畫心に載る印輪郭の方が径が若干ではあるが小さい。とすれば、畫心の圓形輪郭と隔水の圓形輪郭は異なる印（印自體及び押捺の時期）ということになる。この印は畫心と隔水に同時にまたがって捺されているように一瞬は見えるが、實はそうではなく、異物の接ぎ合わせであることを示している。しかも兩絹のうち、すでにある一方に單純に合わせる



のであれば、同半径の印を探して（あるいは新たに作成して）捺せば可いのであるから、ここで径が異なる二つの印が押捺されていることは、畫心と隔水がすでに兩方とも存在



して、それを無理に接ぎ合わせたのであることを示している。つまりは半裸老人像を載せる布（畫心）と「王維寫濟南伏生」の題記（隔水）は、元は離れたものであったことを示している。畫心の上數ミリのはみ出しも、本來別の絹布を元から一體のモノであったかのように見せるための細工であろう。さらに畫絹を擴大して見ると畫心の乾卦印を載せる部分では絹布がかなり異常なほど右下がりにひずまされていることがわかる。これも、既にあった二枚の絹布を、印影がつながるようにしようとして爲された結果であると思えば理解しやすい。畫心上部の下絹の數ミリのはみ出しも、畫心の絹布を右下にねじ曲げたために出来た空白を補ったものであろう。

このような別の作品の部品をあたかも当初から一體のものであるかのように見せることが行われていたことは、呉説・呉哲の題跋が別作品に付けられていた可能性があることを指摘する論文を先に引いて先稿で紹介しておいた⁴⁾。92FS（半裸老人像）と、「王維寫濟南伏生」の題記は、別のものであった可能性が高い。とすれば半裸老人像のタイトルは何であり、「王維寫濟南伏生」の題記に續く繪畫圖像は如何なるものであったか。確かに興味深い研究テーマであるが、深入りはすまい。本稿で注目するのは、何故にこの接合が行われたのかというところである。

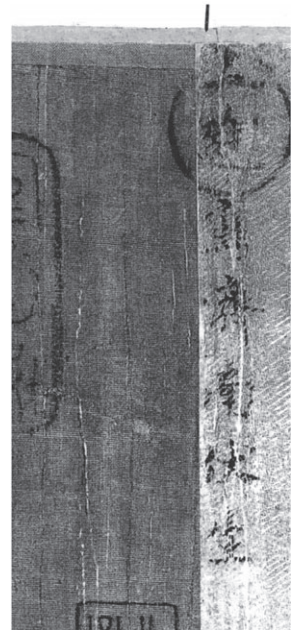
● 題記と乾卦印が擔う文化要素（基盤期）

ここで参考になるのは、「伏生授經圖」を巡る様々な著録である。時系列に従って確認しておこう。

北宋時代の黃庭堅（西暦1045—1105年）の文集『山谷集』卷26に納める「山谷題跋」に

題濟南伏勝圖

御史晁大夫、號爲峭直刻深、觀所寫形質、似未至也。然作伏勝、宛然故齊之老書生耳。又作勝女子、鬱然是儒家子、



此亦丹青之妙。

御史の晁大夫は、號して峭直刻深と爲すも、寫する所の形質を觀るに、未だ至ならざるに似たるなり。然れども伏勝を作すは、宛然として故の齊の老書生なるのみ。又た勝の女子を作すは、鬱然として是れ儒家の子にして、此れ亦た丹青の妙なり。

と見えるが、所藏者や題記についてのコメントはない。以後話題となる宋の祕府公藏を語る資料としては以下のものが最初である。

北宋『宣和畫譜』 卷十 山水一 唐

王維、字摩詰。開元初擢進士、官至尚書右丞。～維善畫、尤精山水。當時之畫家者流、以謂天機所到、而所學者皆不及。後世稱重、亦云、維所畫不下吳道玄也。觀其思致高遠、初未見於丹青、時時詩篇中已自有畫意。由是知維之畫出於天性、不必以畫拘。～今御府所藏一百二十有六。

太上像二／（中略）／雪景餞別圖一／雪景山居圖二／雪景待渡圖三／群峰雪霽圖一／江皐會遇圖二／黃梅出山圖一／淨名居士像三／渡水羅漢圖一／寫須菩提像一／寫孟浩然眞一／寫濟南伏生像一／十六羅漢圖四十八

王維、字は摩詰。開元の初め進士に擢げられ、官は尚書右丞に至る。～維 畫を善くし、尤も山水に精なり。當時の畫家者流、以謂へらく天機の到る所にして、而して學ぶ所の者の皆な及ばずと。後世稱し重んじられ、亦た云はく、維の畫く所は吳道玄を下だらざるなりと。其の思致の高遠なるを觀るに、初めは未だ丹青に見われず、時時詩篇中に已に自ずから畫意有り。是に由りて維の畫の天性に出で、必ずしも畫を以つて拘せざるを知る。～今御府の藏する所は一百二十有六なり。

太上像二／（中略）／雪景餞別圖一／雪景山居圖二／雪景待渡圖三／群峰雪霽圖一／江皐會遇圖二／黃梅出山圖一／淨名居士像三／渡水羅漢圖一／寫須菩提像一／寫孟浩然眞一／寫濟南伏生像一／十六羅漢圖四十八

ここに王維の作品として「寫濟南伏生像一」が見える。北宋末の宮廷には王維製作畫126點が所藏されており、そのなかに「寫濟南伏生像一」が含まれていると記す。『宣和畫譜』には元・大德六年（1302）吳文貴杭州刊本（臺北・故宮博物院所藏）が存在するが、流傳は稀であり、明代・毛晉刊刻の叢書「津逮祕書」に收められて初めて廣く知られるようになったのであって、それ以前は、現在のように流布していなかったようである⁵⁾。この記載があることから、「寫濟南伏生」の題記がある作品は、『宣和畫譜』に著録された作品そのもので

あるという主張を爲しやすい。

つづいて南宋（1127年 - 1279年）時代の著録としては以下のものがある。

南宋『(南宋・中興) 館閣續録』⁶⁾ 卷三 儲藏

慶元六年三月詔毎月輪本省官一員上閣檢點

慶元六年（1200）三月詔して毎月本省官一員を輪して閣に上りて檢點せしむ

祕閣御製御札目錄

圖畫一百八十七軸（御府續行降付。今併以前録所載舊藏九百十一軸二冊。附録名氏于此）

古賢六十一軸 王維濟南伏生圖一

圖畫一百八十七軸（御府降付を續行す。今併^あわすに前録載す所の舊藏九百十一軸二冊を以てす。附して名氏を此に録す） 古賢六十一軸 王維濟南伏生圖一

『(南宋・中興) 館閣續録』は、書名にあるとおり、北宋から都を移して南宋となった「中興」のあと、宮廷が貯藏していた書畫類のリストである。公庫の所藏品の記録には先立って『(南宋・中興) 館閣録』正編があるが、作品名を詳細に記さない。したがって正編の記録に「伏生授經圖」が含まれるか不明である。さてここで『(南宋・中興) 館閣續録』に「王維濟南伏生圖一」とみえることは、先の『宣和畫譜』と同じく、「寫濟南伏生」というような題記がある作品は、『(南宋・中興) 館閣續録』に著録された作品そのものであるという主張を爲しやすい。「寫濟南伏生」というような題記は、北宋以來の正當な來歴を持つ作品であることの必要條件となった。決してこれは十分條件ではないのだが、北宋以來の來歴譚にとって重要な要素なのである。ちなみに、先述のように、『宣和畫譜』には元・大德六年（1302）の呉文貴杭州刊本が存在する。しかし元代の著録は下表に掲出したように多くがこの刊本の出版以前のものであり、それ以降の物も「王維寫濟南伏生」型とは異なる「伏生授經圖」型をとる。これは、元代の鑑賞者・著録者が『宣和畫譜』あるいは『(南宋・中興) 館閣續録』の記事をあまり意識していないことを意味しよう。

1226	『青崖集』	元・魏初撰	伏生授書圖
1244	『剡源文集』	元・戴表元撰	伏生授書圖
1249	『呉文正集』	元・呉澄撰	伏生授經圖
1278	『秋澗集』	元・王恽撰	伏生授書圖
1292	『僑吳集』	元・鄭元祐撰	伏生授經圖
1299	『雪樓集』	元・程文海撰	趙仲遠伏生授書圖

1302 『宣和畫譜』 元・大德六年（1302）呉文貴杭州刊本

1320 『閑居叢稿』 元・蒲道源撰 伏生授書圖

1333 『禮部集』 元・呉師道撰 伏生授經圖

『御定歷代題畫詩類』 元・楊維禎 伏生授書圖

1333 『禮部集』 元・呉師道撰 伏生授經圖

ここまで北宋、南宋、元代の著録を見てきたが、これらのうち北宋、南宋の公庫所蔵の記録は、比較的古い時代に朝廷に収蔵されていたことを通して作品に大きな權威を與えるデータである。さらに『（南宋・中興）館閣續錄』所載のものは、戦亂の時代をくぐり抜けて、漢民族文化傳承の象徴として尊重されるのである。北宋、南宋時期を基盤期とするならば、作品名が別系統となる元時代を経て、次の明代には「王維寫濟南伏生」の復古期が展開する。

● 題記と乾卦印が擔う文化要素

明代になるとまず以下の記録が見いだされる。

1459 『寓意編』 明・都穆撰

右唐王維畫濟南伏生像。宋祕府物、今藏金陵王休伯家。余官金陵、聞休伯所藏書畫甚富。一日與顧吏部華玉過之、休伯張燕。余戲謂之曰、必出書畫。乃飲、始出宋元者、亦有唐人筆。余與休伯笑、而不答。遂出此及維著色山水一卷。余不覺驚伏、以爲平生之未見也。但古人之坐、以兩膝著地、未嘗箕股。而秦漢之書、當用竹簡。今像乃箕股而坐、馮几伸卷。此則余所未曉。

右唐王維畫濟南伏生像なり。宋の祕府の物なるも、今金陵の王休伯家に藏さる。余金陵に官たりて、休伯藏する所の書畫の甚だ富めるを聞く。一日顧吏部華玉と之を過るに、休伯 燕を張れり。余戯れに之に謂ひて曰はく、必ず書畫を出されよと。乃ち飲み、始め宋元の者を出すも、亦た唐人の筆有らんとす。余 休伯と笑ふも、而れども答えず。遂に此れ及び維の著色山水一卷を出す。余 覺えずして驚伏し、以爲へらく平生の未だ見ざるものなりと。但だ古人の坐るは、兩膝を以つて地に著け、未だ嘗て箕股せず。而して秦漢の書、當に竹簡を用うべし。今の像乃ち箕股して而して坐り、几に馮りて卷を伸ぶ。此れ則ち余の未だ曉らかならざる所なり。

この文章では題名が「唐王維畫濟南伏生像」とされており、元時代に多く見られた「伏生授經圖」スタイルから、『宣和畫譜』『(南宋・中興) 館閣續錄』のスタイルに戻っている。さてこの『寓意編』の興味深いところは、圖様に關する記事が含まれる點である。都穆の見た作品の人物が、「箕股して坐し、几に馮りかかって紙の卷子本をひろげている」ということが知られる。すなわち92FSそのままである。都穆の見た作品が92FSであると確實にはいえないものの、「王維寫濟南伏生」というような題記が記されていたことは確認できる。ただし題記の筆者についての言及はない。南宋・高宗のような著名者の筆にかかるという傳承があれば、都穆の記述の中に言及があるべく感じられるが、その記事はない。

その後、時の経過とともに、この題記の筆者として個人名が擧がるようになってくる。また明代の著録の少ないことも注意されよう。

1592 『庚子銷夏記』 卷一 清・孫承澤撰

唐王維伏生圖

摩詰妙畫傳世者、人止知有江干雪霽圖。余曾一見之、乃後人臨本。至人物之妙、有非唐人所能及者。伏生圖、一老儒生伏几而坐、手持一卷。乃授經圖也。宋・高宗題簽云「王維寫濟南伏生」。上用乾卦小圓璽。卷舊在金陵黃琳家。顧遜園『客座贅譚』載、都元敬嘗在黃美之家見此圖。驚歎不置、不知何年入故內、今復傳出。

摩詰の妙畫の世に傳はる者、人止だ「江干雪霽圖」有るを知るのみ。余曾て之を一見するに、乃はち後人の臨本なり。人物の妙に至りては、唐人の能く及ぶ所にあらざる者有り。伏生圖、一老儒生几に伏して而して坐し、手に一卷を持つ。乃はち授經の圖なり。宋・高宗の題簽に云はく「王維寫濟南伏生」と。上に乾卦の小圓璽を用う。卷^も舊と金陵の黃琳の家に在り。顧遜園の『客座贅譚』に載すらく、都元敬嘗て黃美之家に在りて此の圖を見たり。驚歎置かず、何の年に故内に入るかを知らざるに、今復た傳出す。

此處では「宋・高宗題簽云「王維寫濟南伏生」と記している。また題簽の文も、先の『寓意編』が「唐王維畫濟南伏生像」と、「畫」字を用いていたのに對し、92FS同様「寫」字で記す。なお『庚子銷夏記』の中には『宣和畫譜』に關する記事が二件有り⁷⁾、孫承澤が『宣和畫譜』を利用できる環境にいたことは間違いない。『庚子銷夏記』は92FS 題記の筆者を宋・高宗と認識していたが、異説もある。

1624 『七頌堂識小録』 清・劉體仁撰

伏生圖、席地憑几、短鬚雞皮、眞九十老人。而眉目靜遠、則大儒也。宣和帝題「王維寫伏生」數字。字極楷。上用「乾卦印」。背亦精絹裝。

伏生圖、地に席し几に憑り、短鬚雞皮なるは、眞に九十老人なり。而眉目靜遠なれば、則ち大儒なり。宣和帝「王維寫伏生」の數字を題す。字は極楷なり。上に「乾卦印」を用う。背も亦た精絹装なり。

『七頌堂識小録』（清・劉體仁撰）では、題記の筆者が「宣和帝」と言うことになっている。宣和帝とは、もちろん北宋・徽宗のことである。題記文も『庚子銷夏記』同様、92FSと同じ「王維寫伏生」となっている。ほぼ同時期の『曝書亭集』（清・朱彝尊撰）では、

『曝書亭集』 清・朱彝尊撰

右王維所畫伏生、上有宋思陵題字。

右王維畫く所の伏生にして、上に宋思陵の題字有り。

とある。宋思陵とは、宋の高宗趙構のことである。さらに清・宋犖の『西陂類稿』になると、明確に北宋の『宣和畫譜』所載のものが、南宋・高宗の所持に移ったという。

1634 『西陂類稿』 清・宋犖撰

跋王摩詰畫濟南伏生像

此王摩詰所寫濟南伏生像、載『宣和畫譜』。南渡後、入思陵甲庫。題字竝乾卦印、紹興小璽具存。

此れ王摩詰寫する所の濟南伏生像にして、『宣和畫譜』に載る。南渡の後、思陵の甲庫に入る。題字並びに乾卦印、紹興小璽具に存す。

題記の筆者については明確な認定が行われていない。『宣和畫譜』所載に着目するならば、この題記の筆者を徽宗とすることも可能であろう。しかし能筆として有名な徽宗に筆者が固定されず、南渡後の皇帝＝高宗筆者説が出て、支持を得たのである。

ところで上で述べた、題記の徽宗筆説、高宗筆説などは、實證主義的な考察に基づく題記筆者比定が行われているわけではない。徽宗説にも、高宗説にも、確定的な證據はない。とすれば、皇帝に題記の筆者を歸そうとすること、皇帝の中でも徽宗よりも高宗をこの題記の筆者としてふさわしいと考えること、このような行爲の背景には何が存在しているのであろうか。私は先稿で、ここに「文化復興の象徴」とせんことを願う意志が見られると論じた。

伏生というテーマ、南渡に当たって文化財を伝え得た南宋皇帝＝高宗の題記が関わることにより、この作品は「(漢民族)文化傳承の象徴」とされたのであろう。このような行爲には、實證的研究心ではなく、目的を持った作品の意義付けやストーリーが背後に存在しているのである。作品は、繪畫作品として造形性のみで受け入れられるのではなく、何らかのメッセージを擔うことを期待されて、關連諸事が準備され、提示されているのである。

IV. 92FS 鑑藏印の検討

● パレルゴンとしての鑑藏印の特色

本章では、92FS に捺された鑑藏印を、採録し、検討する。眞贋を含めて、検討の餘地は大きい、その不確定さを越えて、ここで読み取ることができる印の數々を、ある時點で誰かが「92FS をこのように読み取ってほしい」と期待した「期待値」であると認めることはできる。その期待値とは、92FS の成立と傳來、評價に關わるものである。すなわち期待された92FS の歴史が、鑑藏印によって表現されている。それらの傳來や評價を、事實であると受け取することはできないが、92FS への期待値として描くことは、正當である。本稿にとって、「92FS の眞實の來歴」以上に、「期待値の歴史」の方が有意義である所以である。

ところで、著録や題跋は、深く作品に關わり、具體的なメッセージも明らかである。いっぽう鑑藏印は單に印章を押捺したに過ぎず、明確なメッセージを必ずしも含むものではない。しかし鑑藏印は、パレルゴン＝外在情報と92FS をつなぐ働きを十分に果たしうる。いな、鑑藏印は極めて斷片的な情報を提示するに過ぎないが、その分、鑑賞者の能力次第で読み出せるメッセージの量も深さも異なってくる。題跋がボーイミーツガールのなれそめから説き起こす小説であるとすれば、鑑藏印は男女の感情の一瞬の交感を記す一篇の詩ということになろうか。そして詩歌鑑賞には小説翻讀の幾十倍もの「教養」が必要であるのと同じく、鑑藏印のメッセージを読み出すには、それ相應の文化教養が必要である。鑑藏印はつまるところ作品と外在情報をつなぐことに機能を持つといつて可い。

● 92FS 鑑藏印一覽

92FS に捺された鑑藏印を、採録すると以下ようになる。92FS の畫面を見て、隨所に多くちりばめられた鑑藏印に驚かされるが、検討してみるとその押捺者は存外に少なく、かつ時代的にも大きな偏りがある。

1 宋・趙佶（徽宗）：

1 - ① 「宣和中祕」⁸⁾



1 - ①

2 宋・趙構（高宗）：

2 - ① 「乾卦の小圓印」⁹⁾ / 2 - ② 「紹興」



2 - ①



2 - ②

3 明・官印：

3 - ① 「紀察司印」¹⁰⁾



3 - ①

4 明・李廷相¹¹⁾：

4-①「雙檜堂鑑定真蹟」／4-②「雙檜堂書畫私印」



4-①



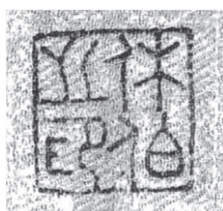
4-②

5 明・黃琳¹²⁾：

5-①「江表黃琳」／5-②「休伯之印」／5-③「黃美之氏」／5-④「黃琳美之」
／5-⑤「休伯」／5-⑥「琳印」／5-⑦「休伯」／5-⑧「黃氏淮東書畫圖籍」／
5-⑨「美之」



5-①



5-②



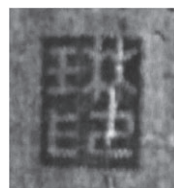
5-③



5-④



5-⑤



5-⑥



5-⑦



5-⑧



5-⑨「美之」

6 清・項聖謨¹³⁾：

6-①「易菴圖書」



6-①

7 清・孫承澤¹⁴⁾：

7-①「北海孫氏珍藏書畫印」／7-②「北平孫氏」／7-③「承澤」／

7-④「北平孫氏」／7-⑤「孫承澤印」



7-①



7-②



7-③



7-④



7-⑤

8 清・梁清標¹⁵⁾：

8-①「河北棠村」／8-②「蕉林鑑定」／8-③「梁清標印」／8-④「蕉林祕玩」



8-①



8-②



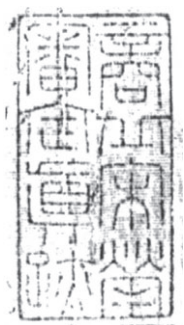
8-③



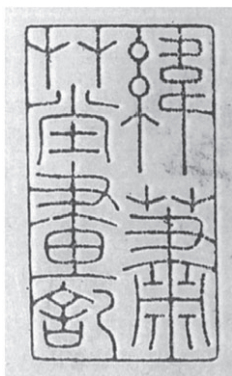
8-④

9 清・宋荦¹⁶⁾：

9-①「商邱宋荦審定真跡」／9-②「緯蕭草堂畫記」¹⁷⁾



9-①



9-②

10 清・謝寶樹¹⁸⁾：

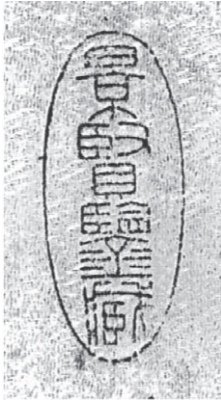
10-①「謝氏珍藏書畫印」



10-①

11清・景賢¹⁹⁾：

11-①「景賢鑑藏」／11-②「完顏景賢精鑑」



11-①



11-②

12清・張孝思²⁰⁾：

12-①「張則之」



12-①

X押捺者不詳印：

X-①「勅褒忠節之家」／X-②「表功旌烈之家」²¹⁾／X-③「長宜子孫」／X-④「其永寶用」／X-⑤「關内侯印」²²⁾



X-①



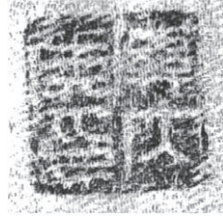
X-②



X-③



X-④



X-⑤

● 鑑藏印概括

想定押捺者ならびに印文をまとめると以下ようになる。

- 1 宋・趙佶（徽宗）：1-①「宣和中祕」
- 2 宋・趙構（高宗）：2-①「乾卦の小圓印」／2-②「紹興」
- 3 明・官印：3-①「紀察司印」
- 4 明・李廷相：4-①「雙檜堂鑑定真蹟」／4-②「雙檜堂書畫私印」
- 5 明・黃琳：5-①「江表黃琳」／5-②「休伯之印」／5-③「黃美之氏」／5-④「黃琳美之」／5-⑤「休伯」／5-⑥「琳印」／5-⑦「休伯」／5-⑧「黃氏淮東書畫圖籍」／5-⑨「美之」
- 6 清・項聖謨：6-①「易菴圖書」
- 7 清・孫承澤：7-①「北海孫氏珍藏書畫印」／7-②「北平孫氏」／7-③「承澤」／7-④「北平孫氏」／7-⑤「孫承澤印」
- 8 清・梁清標：8-①「河北棠村」／8-②「蕉林鑑定」／8-③「梁清標印」／8-④「蕉林祕玩」
- 9 清・宋荦：9-①「商邱宋荦審定真跡」／9-②「緯蕭草堂畫記」
- 10 清・謝寶樹：10-①「謝氏珍藏書畫印」
- 11 清・景賢：11-①「景賢鑑藏」／11-②「完顏景賢精鑑」
- 12 清・張孝思：12-①「張則之」
- X 押捺者不詳印：X-①「勅褒忠節之家」／X-②「表功旌烈之家」／X-③「長宜子孫」／X-④「其永寶用」／X-⑤「關内侯印」

特徴としてまずあげられるのは、

- 宋代の印は公印ばかりであること
- 元代の印が無いこと
- 清初の題跋者周邊人物に集中すること

元代の著録の繪畫タイトルから見ると、元代の題畫詩作者たちが目にした「伏生授經圖」が、

92FS でないことは明らかであろう。また題跋者周邊人物に押捺者が集中することは、これらの人士によって92FS がもてはやされたことを示してもいよう。

	時間	題記・題跋	著録	鑑藏印
		題記「王維寫 濟南伏生」		
北宋	1100ころ		「山谷題跋」 「濟南伏勝圖」	
北宋	1150		『宣和畫譜』 「寫濟南伏生像」	
北宋				「宣和中祕」
南宋	1133	呉説・呉哲鑑 賞記		
南宋	1204		『(南宋・中興) 館閣續録』 「王維濟南伏生圖一」	
南宋				乾卦印／ 「紹興」
金	1226		『青崖集』元・魏初撰 「伏生授書圖」	
元	1244		『剡源文集』元・戴表元撰 「伏生授書圖」	
元	1249		『呉文正集』元・呉澄撰 「伏生授經圖」	
元	1278		『秋澗集』元・王恽撰 「伏生授書圖」	
元	1292		『僑吳集』元・鄭元祐撰 「伏生授經圖」	
元	1299		『雪樓集』元・程文海撰 「趙仲遠伏生授書圖」	
元	1320		『閑居叢稿』元・蒲道源撰 「伏生授書圖」	
元	1333		『禮部集』元・呉師道撰 「伏生授經圖」	
元			『御定歷代題畫詩類』元・楊 維禎「伏生授書圖」	
明	1466進士		『新安文獻志』／『明文衡』明・ 程敏政撰 「伏生授經圖」	

明	1498進士		『寓意編』明・都穆撰 「唐王維畫濟南伏生像」	
明	1502進士			李廷相 2 印
明				黃琳 9 印
明	1568		『鈴山堂書畫記』明・文嘉撰 「寫伏生像一」	
明	1574		『石倉歷代詩選』明・曹學佺 編「伏生傳經圖」	
明	1587		『珊瑚網』明・汪珂玉撰 「濟南伏生像」	
明				「紀察司印」
清	1644清出仕		『庚子銷夏記』清・孫承澤撰 「唐王維伏生圖」	孫承澤 5 印
清	1644清出仕			梁清標 4 印
清	1647清出仕		『西陂類稿』清・宋犖撰 「王摩詰畫濟南伏生像」	
清	1655進士		『七頌堂識小錄』清・劉體仁 撰「伏生圖」	
清	1657進士		『池北偶談』清・王士禎撰 「王維畫伏生圖」	
清	1658卒			項聖謨 1 印
清	1664進士		『古歡堂集』清・田雯撰 「鼂錯授經圖」	
清	1670	朱彝尊第一題跋	『曝書亭集』清・朱彝尊撰 王維所畫伏生／維所畫濟南伏生圖	
清	1678博學鴻儒科		『尚書古文疏證』清・閻若璩 撰「伏生授書圖」	
清	1679舉博學鴻儒科		『西河集』清・毛奇齡撰 「伏生授經圖卷子」	
清	1682『式古堂書畫彙考』		『式古堂書畫彙考』清・卞永譽撰 「寫濟南伏生像」	
清	1691（『繪事備考』序）		『繪事備考』清・王育賢撰 「寫濟南伏生像」	
清	1701	朱彝尊第二題跋		

清	1701 + 1700 (入手) - 1713 (宋 肇卒)	宋肇題跋 (日時不明、ただし朱彝尊跋の後ろに展開)		宋肇 2 印
清／ 民國	(-1927)			景賢 2 印
清				謝寶樹 1 印

● 宋代 3 印の分析

最古の三つの印に着目しよう。1 - ①「宣和中祕」、2 - ①「乾卦の小圓印」、2 - ②「紹興」である。これらの印が真正のものであるならば、宋王朝の公庫に收藏されていたことを示唆する。1 - ①「宣和中祕」は北宋王朝、2 - ①「乾卦の小圓印」、2 - ②「紹興」は南宋王朝である。92FS に關わる來歴の冒頭にくる黃庭堅の『山谷集』の記事は、圖様・構圖の違いから、92FS とは直接關わりそうにないので、しばらくこれを措く。問題の 3 印であるが、これらの印記があることを述べる題跋や著録を探してみると、以下の三文獻が見つかる。

1644 『庚子銷夏記』 卷一 清・孫承澤撰

唐王維伏生圖 伏生圖、一老儒生伏几而坐、手持一卷。乃授經圖也。宋・高宗題簽云「王維寫濟南伏生」。上用「乾卦」小圓璽。

唐王維伏生圖 伏生の圖、一老儒生几に伏して而坐し、手に一卷を持つ。乃はち授經の圖なり。宋・高宗の題簽に云はく「王維寫濟南伏生」と。上に「乾卦」の小圓璽を用う。

1647 『西陂類稿』 清・宋肇撰 卷二十八題跋

跋王摩詰畫濟南伏生像 此王摩詰所寫濟南伏生像、載『宣和畫譜』。南渡後、入思陵甲庫。題字竝「乾卦印」「紹興」小璽具存。

王摩詰畫濟南伏生像に跋す 此れ王摩詰寫する所の濟南伏生像にして、『宣和畫譜』に載る。南渡の後、思陵の甲庫に入る。題字竝びに「乾卦印」「紹興」の小璽具に存す。

1655 『七頌堂識小録』 清・劉體仁撰

伏生圖、席地憑几短鬚雞皮、眞九十老人、而眉目靜遠、則大儒也。宣和帝題「王維寫伏

生」數字。字極楷。上用「乾卦印」。背亦精絹裝。

伏生圖、地に席し几に憑り短鬚雞皮なるは、眞に九十老人にして、而眉目靜遠なれば、則はち大儒なり。宣和帝「王維寫伏生」の數字を題す。字極楷なり。上に「乾卦印」を用う。背も亦た精絹裝なり。

三者の年號は、文獻筆者の進士及第年である。記載データをまとめると以下のようになる。

1644 『庚子銷夏記』 宋・高宗題記＋「乾卦」小圓璽

1647 『西陂類稿』 宋・高宗題記＋「乾卦」印＋「紹興」小璽

1655 『七頌堂識小録』 宋・徽宗題記＋「乾卦」印



これら三文獻は、高宗題記と乾卦印をセットとして記載する一方で、「宣和中祕」印については記載しない。

ところで宋王朝公藏に關しては、以下の文獻が見いだされる²³⁾。

『雲煙過眼録』 卷四 宋・周密撰

高宗御府手卷、畫前上白引縫間用「乾卦」貝印。其下用「希世藏」方印。畫卷盡處之下用「紹興」二字印。墨跡不用卷上合縫卦印、止用其下「希世」小印。其後仍用「紹興」小璽。

高宗御府の手卷は、畫前の上の白引縫間に「乾卦」の貝印を用う。其の下に「希世藏」の方印を用う。畫卷盡處の下に「紹興」の二字印を用う。墨跡には卷上合縫の卦印を用ゐず、止だ其の下の「希世」小印を用ゐるのみ。其の後は仍は「紹興」の小璽を用う。

『珊瑚網』 卷二 明・汪珂玉撰 法書題跋
濯煙帖

按明昌有七印。其一曰「内府葫蘆印」。其二曰「群玉祕珍」。其三曰「明昌寶玩」。其四

曰「明昌御覽」。其五曰「御府上有明昌寶玩御府寶繪群玉中祕讚印寶繪」。其六曰「明昌中祕」。其七曰「明昌御府」。又「宣和天水雙龍印」有方圓二様。法書用圓、名畫用方。更宣和・明昌二帝題籤、法書用墨、名畫用泥金。又高宗御府手卷、畫前上白引縫間用乾卦圓印。其下用「希世藏」方印。畫卷盡處之下、用「紹興」二字印。墨蹟不用卷上合縫卦印、止用其下「希世」小印。其後仍用「紹興」小璽。

濯煙帖

按ずるに明昌に七印有リ。其の一に曰はく「内府葫蘆印」。其の二に曰はく「群玉祕珍」。其の三に曰はく「明昌寶玩」。其の四に曰はく「明昌御覽」。其の五に曰はく「御府上有明昌寶玩御府寶繪群玉中祕讚印寶繪」。其の六に曰はく「明昌中祕」。其の七に曰はく「明昌御府」。又「宣和天水雙龍印」には方圓二様有り。法書には圓を用ゐ、名畫には方を用う。更に宣和・明昌二帝の題籤は、法書には墨を用ゐ、名畫には泥金を用う。又た高宗御府手卷は、畫前の上の白引縫間に乾卦の圓印を用う。其の下に「希世藏」の方印を用う。畫卷は盡處の下に、「紹興」の二字印を用う。墨蹟には卷上の合縫の卦印を用ゐず、止だ其の下の「希世」の小印を用ゐるのみ。其後は仍ほ「紹興」の小璽を用う。

ここに言う「明昌」とは金の章宗の年號（1190年 - 1196年）であり、つまり「宣和・明昌二帝」とは北宋の徽宗と金の章宗を指す。兩文獻に依れば、高宗の所藏作品には

- 「乾卦」圓印。
- 「希世藏」方印（「乾卦」圓印の下部）。
- 「紹興」二字印（畫卷の終わりぎわ下部）。

の三印が押捺されることになっていたようであり、92FSにはこのうちの「乾卦」圓印+「紹興」印があり、「希世藏」方印は無い。92FSに關わる文獻には、この『雲煙過眼録』『珊瑚網』ならびに「希世藏」方印に言及するものがない。

また上述のように、「宣和中祕」印は北宋王朝の所藏を示すもので、來歴を語る上で最重要の印の筈であり、92FS上の「宣和中祕」印に言及しないとすればそこに何らかの理由が存在するはずである。第一は、「宣和中祕」印を偽印と認めて、採録しなかった可能性である。第二は、孫承澤・宋犖・劉體仁が見た際には「宣和中祕」印がなかった可能性である。現時點で、いずれが正であるか決め手はない。しかしながら「宣和中祕」印の部分擴大圖を見れば明らかなように、絹布の傷みや段差を越えて朱が畫面に載っており、これを絹布が傷んだ後で押されたことの證左と考えれば、「宣和中祕」印は相當後世に押捺されたものということになる。孫承澤は『宣和畫譜』を認知しており、そこに「王維寫濟南伏生像」が記載され

ていることは承知であったはずである。その孫承澤が、『宣和畫譜』とセットとして考えて可い「宣和中祕」印に言及しないのは、意圖的に無視したか、彼が見た時点でこの印が押捺されていなかったことを物語っている。「宣和中祕」印というパレルゴンは、それ自體は北宋・宣和年間の公庫の收藏を示すはずの印であるが、それを後世の人士がどう扱ったかという視点で見ると、この一次パレルゴンを通して、後世人士が92FSを北宋公庫に溯ると考えていなかったこと（二次パレルゴン）が浮かび上がってくる。

以上のような鑑藏印の認定に込められた、あるいは期待される役割をまとめておこう。まず公印（「宣和中祕」、「乾卦」圓印、「希世藏」方印、「紹興」印など）は公的機關の收藏を示すものであり、これらには『宣和畫譜』などの外部データと接續して、作品の來歴を辿る上でエポックとなる。個人印は、各個人の收藏もしくは鑑賞を示す。鑑賞上手の人士の鑑藏印があれば、作品としての高い評價につながる。また鑑藏印押捺者達は、文化グループを形成している場合もある。その場合には、鑑藏印は必ずしも所藏を示すものではなく、鑑賞だけの結果の場合もある。朱彝尊の題跋に依れば、彼は92FSを所藏はせずに、2度にわたって鑑賞をなしている。個人鑑藏印によってある程度は、該當の造形作品の來歴を辿ることが可能になる。逆に言えば同タイトル別作品、異タイトル同作品などの作品を巡る混亂した状況の中で、それらを整理する手がかりとなる可能性を持つ。92FSで言えば、元時代の鑑藏印が全くないことから、元時代の多くの人士が鑑賞した「伏生授經圖」が、92FSではなからうという推測が可能になるのである。

しかし次章で検討するように、鑑藏印の存在と不在は、絶對的に真なるデータではない。鑑藏印は後世にも押捺可能であるし、どうやら抹消も可能なようである。冒頭に記したように、本稿では、これら鑑藏印を素直な歴史的推移の中で蓄積された資料と素朴に信じ込むことをしない。添加、削除の可能性をも含み込んだ上で、誰かしらの表現、あるいは世界構築行為として捉えることを目指すからである。

● 消された鑑藏印・加えられた鑑藏印

では、鑑藏印の操作によって如何なることが表現可能であろうか。以下、「宣和中祕」印と嚴嵩の所藏印を取り上げて検討することにしよう。

「宣和中祕」印 先に鑑藏印一覽で1-①として印影を掲げたように、92FSには現在「宣和中祕」印が明確に見て取れる。半裸老人像と同じ絹の上にあり、場所はちょうど「王維寫濟南伏生」の題記の左あたりになる。現在でも印文の朱色はかなり鮮明である。また先にも記したように「宣和中祕」という印は、北宋・徽宗の所藏にかかるものであることを示され、これが真正のものであるならば、當該造形作品は確實に北宋末期まで成立が溯り、か

つ宮廷所蔵という名譽な評價を得ることになる。しかしながら92FSに關する題跋や著録のなかに、この「宣和中祕」印に言及するものはない。一見誠に奇妙な現象である。だがこれも先に記したとおり、鑑賞各家がこの印に言及しないのは、鑑賞の時點でこの印がなかったか、この印を偽物と判じ、あえて無視したかのいずれであろう。絹布への朱印文の載り方も、絹の裂け目にまで朱が及ぶなど、絹布の疲弊ぶりに對して古さの印象が合致しない。すなわち後世、誰かしらによって押捺されたモノと見て可い。この押捺の思いつきの源は『宣和畫譜』であろう。『宣和畫譜』に王維「寫濟南伏生」像が著録されているのであるから、北宋・徽宗の所藏物である作品には「宣和中祕」印があったと考えられる。92FSはきっと『宣和畫譜』所載の作品であるに違はなく、これに「宣和中祕」印がないのはおかしい。あつてしかるべきものが無いのであれば、本來の正しい姿に戻すべく「宣和中祕」印を押捺しておこう、というくらいの思考で、この印は押捺されたのだろう。押捺によって眞偽不確定な物を眞作に轉換しようという意志もあつたかもしれない。しかしこの仕業は同意を得られなかった。これまでの題跋・著録類に一切記載が無い。そして題跋・著録類は變更不可能である。このように題跋・著録類に記録の無い「宣和中祕」印をもし記録してしまえば、その記録者がこの「宣和中祕」印を眞正のモノと認めたことになる。それは能力上、鑑賞者として恥ずかしいことである。『宣和畫譜』のデータを知っているという點では學識を誇示できるかもしれないが、上に記したように、過去の題跋・著録類に一切見えないことに氣づかなかつた讀書量不足の無教養者と評價されても仕方が無い。ではこの印が不自然なものであることを論理的に記述したらどうなるかと言えば、それは92FS自體を北宋・徽宗にまで溯ることを否定することになる。これは92FSの價值をおとしめる行爲と言つても差し支えない。所藏者であれ、鑑賞者であれ、作品の價值をおとしめるような行爲をことさらに行うはずは無い。あるいはそのような行爲は歡迎されない。また言わずもがな、この印が偽物であることは、すこし頭腦を働かせればわかることである。それをことさらに偽物呼ばわりすることは野暮でもあろう。偽物呼ばわりしないことは、鑑賞者間の「お約束」でもあつたろう。押捺者は、押捺によって作品の成立を北宋・徽宗朝にまで引き上げ、宮廷所藏の箔を付けようとしたのかもしれないが、それはあまりにも短絡的で、ほかの鑑賞者の學識を甘く見るものであつた。誰もこの來歴譚に乗ってくる者はいなかつた。この印の押捺は、失敗したのである²⁴⁾。この「宣和中祕」印は、作爲の時代が新しく、また思いつきが淺はかであつたために簡単にその偽物ぶりが露呈してしまつたが、ほかの多くの鑑藏印についても、同様の事態があつた可能性がある。乾卦印については、先に畫心、隔水の分析によって考察したとおりである。紹興印なども、ほぼ同様の仕業によってこの絹布上に出現したのかもしれないが、押捺の時代が古く、もはや解明は難しい。

嚴嵩の所藏印　　嚴嵩の所藏品のなかに伏生授經を主題とする作品が存在したことは、嚴嵩の家財沒收時のリストである『天水氷山録』『鈴山堂書畫記』に、「王維畫「寫伏生像一」」と記されていることから明らかである。しかし題跋・著録者の誰一人として、この記事に觸れない。言うまでも無く嚴嵩及びその男嚴世蕃は明朝の政治を壟斷した人物として悪名高い。その惡玉ぶりは、京劇に仕立てられ、近時は連環畫にまで描かれて、その描かれ様の徹底ぶり、ステレオタイプぶりには微笑みを禁じ得ないほどである²⁵⁾。世には彼の惡玉ぶりが徹底して喧傳され、朱彝尊が92FS 題跋で表明した如く、嚴氏父子の所藏品であったことは、作品の來歴を汚すこととして強く忌避された。しかし『天水氷山録』および『鈴山堂書畫記』の記載を見れば明らかのように、嚴氏父子は膨大な、しかもその権力からしてかなり優れた書畫コレクションを所有していたことが確認できる。そうであればこそ、家財沒收の際の整理と記録作成にその道のエキスパート文嘉が起用されたのである。實際の所は嚴氏父子が權力を掌握していた時期には、世の多くの人士が彼の歡心を引くべく、書畫作品を獻じたことであろうことは、嚴嵩の文集『鈴山堂集』の序の執筆者を見れば了解される。また明時代ともなれば、所藏者はおおむね所藏印を押捺して、その作品にまつわる文化傳統に自らが連なることを證據立てようとするが多かった。つまり嚴氏父子も多くの所藏印を所藏作品に押捺したであろうことが推測される。しかし嚴氏父子の所藏印を有する書畫作品は、現在極めて稀である。先稿でも記したように、作品の價值を維持あるいは高めるために、嚴嵩に關わる題跋・鑑藏印のたぐいは切除された可能性が高い。近時刊行される鑑藏印、款識の採録事典を繙いてみても、嚴嵩の鑑藏印はきわめて少ない。手許にある『中國書畫家印鑑款識』²⁶⁾には「馬和之周頌十篇圖卷」²⁷⁾に捺されていた「介溪珍玩」「鈴山堂」の二印しか収録されておらず、しかも印影がきわめて薄い。何らかの作爲のあることをうかがわせる。本稿は、嚴嵩の貪婪ぶりを非難しようとするものではない。彼の所藏書畫の行くへを考えたとき、彼の鑑藏印の殘存のあまりにも少ないことを通して、過去の鑑賞者達が書畫作品を、平面上の造形藝術としてだけでなく、何らかのメッセージを載せる道具として捉えてきたこと、そしてその手法の一つとして鑑藏印の添加や削除、嚴嵩の場合で言えば彼の鑑藏印の削除を想定し、理解しようと試みるものである。このことは、上述の「宣和中祕」印の場合と違って、嚴嵩所藏印の「不在」をテーマにせざるを得ない。しかしながら彼の豊富な所藏書畫と、鑑藏印の少なさからすれば、妥當性を持つ推測であるといえよう。

以上、「宣和中祕」印と嚴嵩所藏印の分析を通して、鑑藏印、あるいはその添加や削除という操作が語る作品受容の方向付けについて検討した。これら鑑藏印をはじめとする「パレルゴン」は、作品の來歴を語る歴史資料であるだけでなく、それらの添加・削除も含めて、來歴世界創作表現の手段であるといえることが明らかになった。歴史資料と一見見えるもの

が、題跋・著録・鑑藏印にまつわるある種特殊な手法によって、鑑賞者による作品理解の方向付け手段となるのである。これら一次パレルゴンを使って醸成される二次パレルゴンについて次章で考察する。

V. パレルゴンによる作品理解の方向付け

● 各パレルゴンの要素と役割

「パレルゴン」とは、主題、タイトル、制作者、題跋、著録、鑑藏印などの繪畫周縁物を言う。そして作品に直接附屬するものを一次パレルゴン、そこから派生・展開して效力を持つものを二次パレルゴンとした。これらは繪畫に直接屬するものではないが、繪畫鑑賞に極めて大きな働きを持つ。これらパレルゴンのうち、前章では鑑藏印を中心に役割を検討した。振り返れば所謂「伏生授經圖」に関する拙論3篇において、第一論文では主題、タイトル、制作者、題跋を、第二論文では著録を、そして本稿で鑑藏印を検討してきた。東洋書畫作品のパレルゴンのうち、ほぼ重要なものを考察し終えたと信じる。

本章では、先2論文も合わせ、各パレルゴンのありようと役割をもう一度検討し、パレルゴンによる作品理解の方向付けの仕組みを確認したい。

関連拙論3篇では、大阪市立美術館所蔵の半裸老人像を92FSと呼ぶことにした。パレルゴンをはぎ取った純粋な造形作品の意味である。そして92FSにまわりついているパレルゴンには主題、タイトル、制作者、題跋、著録、鑑藏印といったものがあることを確認した。具体的に92FSにかかわるこれら一次パレルゴンを確認しておこう。

主題—92FS 自體は「卷子本を手を持つ半裸老人の淡彩像」に過ぎず、主題は明確では無い。

表現の面から言えば、皺の寄った老人の肌をうまく描けているか、表情に人間としてのリアリティーがあるかどうかなどと言ったことも主題となるであろうが、それは本稿のテーマではない。この半裸老人を「伏生」とし、その傳記的データと重ね合わせて「授經」のシーンであるとするのは、92FSに外部から付與された要素である。西洋美術においては、描かれた畫像が神話や歴史上の人物であることを示すために持ち物や姿の點で特定の目印が設定され、繪畫制作者自體がその目印を用いて繪畫の主題を説明している場合がある（アトリビュート）。黄金のリングを手を持つ青年が描かれていれば、その人物は「パリスの審判」のパリスであることを示している。しかし92FSには、明確なアトリビュートの要素は描かれていない。92FS上の人物姿態の特徴的な點は、「半裸」「老人」「卷子本（書物）」「語りかけるような仕草」といった所だが、これらの要素を持ってアトリビュート可能な神話・歴史上の人物が存在す

るわけでは無い。92FSは「伏生授經」の場面であるとされてきたが、この繪畫制作者がこの繪畫を「伏生授經」の場面であることを表明してはいないのである。とりわけこの老人が半裸であることは、伏生へのアトリビュートには無関係、いなむしろ奇異である。92FS = 「卷子本を手を持つ半裸老人の淡彩像」を「伏生授經」の主題を描いたものであるとすることは、作品外から付與されたパレルゴンである。

タイトル—92FSは現在「伏生授經圖」のタイトルで重要文化財に指定されている。このタイトルの來歴については第2論文で檢證した。92FSには「王維寫濟南伏生」という題記があり、「濟南伏生」もタイトルになり得る。「王維寫濟南伏生」は『宣和畫譜』の記事から抽出可能な文辭でもある。また「伏生授經圖」というタイトルは、元時代を中心に頻見する文辭であり、當時は作品上に記されていたのかもしれない。いずれにせよ、92FSに「伏生授經圖」もしくは「濟南伏生」というタイトルを附すことは繪畫制作者の仕業に還元できない。現在92FSを「伏生授經圖」というタイトルで呼ぶことは、恣意的・偶有的なものでしかなく、この関連づけも、後世92FSに附されたパレルゴンである。

制作者—92FSは以前、王維の筆にかかるとされていたが、この制作者説には何の明證も無く、現在ではほぼ否定されている。もちろん作品中に制作者王維のサインなど無い。王維は山水畫の先驅的畫家として名高いが、人物畫に関してはそれほどの傳承が無い。にもかかわらず92FSに王維制作説が唱えられたのは、『宣和畫譜』の記事によるものであろう。來歴を語る都合上、この関連付けがおこなわれたのであり、これも後世92FSに附されたパレルゴンである。

題跋—92FSに綴合された4篇の題跋については、第一論文で考察したので詳説しない。題跋筆者は呉哲・呉説、朱彝尊（二篇）、宋犖であった。このうち、朱彝尊（二篇）、宋犖の三題跋は、92FSを対象に記されたものであるが、呉哲・呉説のものは、文中に92FSもしくは伏生授經にかかわる記述が無く、かつほかの作品に附されていた記録もあり、92FSを対象としたものであるかどうか疑わしい²⁸⁾。いずれにせよこれらの題跋は、繪畫制作者の手によるもので無く、後世92FSに附されたパレルゴンである。

著録—92FSにかかわる著録は、第二論文で考察したので詳説しない。題畫詩と呼ばれるスタイルのものは、それ自身が文學作品であり、繪畫に従屬するものではない。收藏を記録するものであれ、作品をきっかけとする文學作品であれ、著録は92FSあるいは伏生授經圖を鑑賞しようとする人々の頭にあって、その鑑賞の仕方を方向付ける働きを持っていた。これも後世92FSに附されたパレルゴンである。

鑑藏印—92FSにかかわる鑑藏印は、本稿で考察したのでここでは詳説しない。中國美術の

歴史を見ると、鑑蔵印をすべて真正のものとして、つまりは信頼に足る歴史記録として受け取ることが出来ないのは明白である。鑑蔵印もその添加、削除を通して後世の人士がこの作品をどう見るべきかの提案を行う道具である。これも後世92FSに附されたパレルゴンである。

以上92FSにかかわる主要な一次パレルゴンを検討した。つづいてこれらのパレルゴンがどのようなにはたらきどのようなメッセージ（二次パレルゴン）を持っているのかを再確認しよう。まず

主題—各パレルゴンを通じて92FSの主題は「伏生授經」であると主張されてきた。あからさまにはタイトルがそうであり、題跋もそう語る。著録も、來歴という中間關與物を通して、この主題にかかわる流れを形成する。しかし繪畫制作者自身による圖像の主題が本来そこに設定されていたのかどうかは不明である。伏生授經という主題は、秦の始皇帝の焚書を凌いだ文化傳承譚として明確なメッセージを持つ。

來歴—來歴はいっけん繪畫作品の從屬物のように見えるが、それ自身が強いメッセージを持っている。すなわち過去、誰が保有し、どう傳來したのか。保有した人士はどのような人であったのかということが、その作品の価値や性格を決めるのである。92FSについていえば、北宋王朝公藏の記録は徽宗という目利きの評価を保証するものであり、南宋王朝公藏の記録は、文化傳承の象徴としての働きを示す。後者については、異民族と漢民族の文化傳承の問題も関わってくる。徽宗の所藏品が多く金王朝に流れたとされる中で、ある作品が南宋王朝にたどり着いたとするならば、それは異民族による文化破壊を免れた作品として象徴的な意味を持つ。さらに異民族王朝治世下の清初に於いてはそのメッセージはとりわけ強烈なものになる。來歴は繪畫の從屬的データでは無く、繪畫の価値を擔う繪畫の重要な要素なのである。

著録—著録には、記述内容によるだけでは無いメッセージがある。中身はありふれた記事であっても、誰がそれを記したかによって意味合いが異なる。92FSに関して言えば、清初の朱彝尊、閻若璩、毛奇齡の著録が残る。言うまでも無く閻若璩は『尚書古文疏証』の、毛奇齡は『古文尚書冤詞』の著者であって、古文尚書の偽作を論じた学者である。すなわち「伏生授書圖」あるいは「伏生授經圖卷子」は、両者にとって学術的主張と深く関わる作品であった。

全般—92FSでは、主題、タイトル、制作者、題跋、著録、鑑蔵印など、パレルゴンを通して様々なメッセージが表明されている訳だが、そこに登場する人々、例えば伏生、王維、徽宗、高宗などは、後世のパレルゴン作者によって演出された92FSストーリーの配役であると考えれば、彼らの機能がわかりやすくなる。これを歴史事実を忠実に

記録するデータであると考えた場合には、学術的には確定的なことは何も言えないという不可知論に陥ってしまうが、演出された作品ストーリーとその配役と考えれば、「パレルゴン作者の意図」は、明確に語りうる。92FS 研究の学術としては、不可知論に陥りかねない作品史よりも、「作品への期待史」の方が有意義であることは間違いない。

● 92FS の異なる見え方

ここまでパレルゴンを通しての作品解釈の方向指示の可能性を仕組みの点から考察してきた。つぎに、これらパレルゴン操作を通して主張された92FS の意味合いを簡単におさらいしておこう。

- ・ 文化復興の象徴として—主題、タイトル、題跋、著録、鑑蔵印をとおして、92FS を文化復興の象徴として捉えることが提唱されている。
- ・ 漢民族文化伝承—主題、タイトル、来歴をとおして、92FS を漢民族文化伝承の象徴として捉えることが提唱されている。
- ・ 古文尚書否定の象徴として—主題、タイトル、題跋、著録をとおして、92FS を古文尚書否定の象徴として捉えることが提唱されている。
- ・ 文化倫理の象徴として—題跋、鑑蔵印をとおして、92FS を文化倫理の象徴として捉えることが提唱されている。
- ・ 文化エリート集団の参加証として—題跋、著録、鑑蔵印をとおして、92FS を文化倫理の象徴として捉えることが提唱されている。とりわけ注目すべきは尚書学のグループである。

VI. 結論

以上、パレルゴン操作による92FS 鑑賞法を考察してきた。題跋や著録、鑑蔵印を見ると、パレルゴン操作による鑑賞を自覺的・積極的に楽しんできた鑑賞者と、単にその中で遊ばされたに過ぎない鑑賞者がいることが見えてくる。美術史家の研究手法に依れば、92FS の場合、主題も作者もタイトルも不可知論に陥る。瀧拙庵²⁹⁾ はそうであったろう。伊勢専一郎³⁰⁾ も望月信成³¹⁾ もあるいはそうであったか。そして彼らは、パレルゴンの受信者であった。いっぽうパレルゴン操作による鑑賞を自覺的・積極的に楽しむという手法は、現在ほとんど忘れられている。美術史や實証主義との相性が悪い故である。しかし92FS の内箱にタイトルを記した長尾雨山などはどうであったか。あるいは同時代人内藤湖南はどうで

あったか。雨山の『中國書畫話』³²⁾や湖南の『支那繪畫史』³³⁾を見ると、彼らは前者であったように思われる。美術史家とコレクターの思考の差であろうか。あるいは西洋近代の文化の末流に連なるモノと、文化を楽しむものの差であろうか。美術史的な接し方だけで造形藝術作品を受容しようとすると、過去の受容の実態を理解しにくい。また美術を視覚的悦樂の源として考えるだけで無く、歴史や民族や倫理に関わる行為として考えることは實り大きなものと成ろう。とすれば美術の価値を、造形藝術作家の筆さばきだけに求める必要もなくなる。後世の鑑賞者も、造形作家と同レベルで、パレルゴン操作などを通して作品制作、あるいは作品世界の構築に參與可能となる。見るだけよりも、制作に関わる方がその楽しみは當然大きい。

また前稿でジャック・デリダのパレルゴン論³⁴⁾を紹介した。彼の論考は例によって示唆的・刺激的なものだが、彼をしてもパレルゴンは作品の解明を目指すものであった。後世人士の楽しみの手段としてのパレルゴンは、まさに東洋藝術に特殊にして優れた仕組みといえよう。

追記：本稿掲載の寫眞は、大阪市立美術館の許可を得た上で、東京文化財研究所所蔵寫眞資料を利用した。利用者に開かれた同機關の研究支援態勢に感謝する。

注

- 1) 「美は孤ならず：鑑賞者は「伏生授經圖」をいかに楽しんだか：題跋篇」（『愛知大學文學論叢』第149輯、愛知大學文學會編 2014、116-137頁）。
- 2) 「伏生授經圖受容の研究」（『文學論叢』第153輯、愛知大學文學會、2016、1-21頁）。
- 3) ルーブル彫刻美術館 三重縣 津市 白山町 佐田東谷1957 <http://www.louvre-m.com/>
- 4) 王耀庭「傳唐王維畫『伏生授經圖』的畫里畫外」（『千年丹精—細讀中日藏唐宋元繪畫珍品』上海博物館編／北京大学出版社、2010、所收）。
- 5) 余嘉錫『四庫提要辨證』（中華書局、1980）による。
- 6) 『南宋館閣錄・續錄』（張富祥點校、北京中華書局、1998）による。
- 7) 『庚子銷夏記』卷三
第15段 龍眠の畫を作すこと、凡そ古を臨し、則ち絹素を用ふ。自運しては、則ち設色せずして獨り澄心堂紙を用ふ。九歌圖は載すること『宣和畫譜』に在り。上に「宣和中祕」の印有り。紙は澄心堂に係る。畫法は靈秀生動なり。昔人稱すらく其の人物は韓滉に似、瀟灑は王維に似たり。若し此の卷の妙なるを論ずれば、韓・王も舍を避く矣。
第24段 元吉の「猴貓圖」、『宣和畫譜』中に載せ、之を寫生戲貓圖と謂ふ。
- 8) 「宣和中祕」印は、以下の作品にも見える。
 - ・臺北故宮博物院所藏 宋・易元吉筆 「猴貓圖」
 - ・上海博物館所藏 宋・徽宗筆 「柳鶯蘆雁圖」

・上海博物館所藏 宋・王詵筆「煙江疊嶂圖卷」

- 9)「乾卦の小圓印」とはこのような文字並びが記されているのではなく、圓の中に横棒三本（乾卦）という印章である。
- 10)「紀察司印」については丁義元『國寶鑑讀』（上海人民美術出版社、2005）の考證が詳しい。
- 11)李廷相（1485～1544）字は夢弼。蒲汀と號す。濮州の人、瓚の子。弘治十五年進士、南京戸部尚書に累官す。藏書を好み、年六十四にして卒し、文敏と諡す。南銓稿有り。（『明人傳記資料索引』）故宮博物院（臺北）藏元・趙孟頫筆「書昀突泉詩卷」に「濮陽李廷相書屋記」の印あり。
- 12)黃琳（活動時期は1496-1532以降）。
- 13)項聖謨（1597-1658）、字孔彰、秀水人。項元汴の孫である。故宮博物院（臺北）藏元・趙孟頫筆「書昀突泉詩卷」にこの印あり。
- 14)孫承澤 この繪畫に關わる拙稿で、孫承澤については詳しく記述した。
- 15)梁清標 この繪畫に關わる拙稿の第一で、梁清標については詳しく記述した。
- 16)宋犖 この繪畫に關わる拙稿の第一で、梁清標については詳しく記述した。
- 17)故宮博物院（臺北）藏宋・李唐筆「江山小景」、故宮博物院（北京）藏五代・顧闳中筆「韓熙載夜宴圖卷」などにこの印有り。
- 18)謝寶樹 詳細不詳。
- 19)完顏景賢（1927年没）については「民國期における完顏景賢の書畫碑帖の收藏について」〔含 景賢所藏書畫碑帖一覽表〕 下田 章平（『中國近現代文化研究』（11）、44-83頁（中國近現代文化研究會 2010））が詳しい。
- 20)張孝思（活動時期 1620s-ca. 1670）。
- 21)故宮博物院（臺北）所藏「元・趙孟頫筆「書昀突泉詩卷」に、黃琳、李廷相「濮陽李廷相書屋記」「李夢弼氏圖書」、項聖謨「易菴圖書」、某氏「關内侯印」の印とともにこの印が捺されており、伏生授經圖の所藏と重なることからすれば、この「表功旌烈之家」印は黃琳、李廷相、項聖謨、「關内侯印」印者のうちの誰かの印璽である可能性がある。
- 22)「關内侯印」故宮博物院（臺北）藏元・趙孟頫筆「書昀突泉詩卷」にこの印あり。フリーア・ギャラリー（Freer Gallery of Art）が所藏する明・鄭復雷の「春消息圖」には多くの黃琳の印が捺されている。フリーア・ギャラリーの著録では『黃琳美之』『黃琳私印』『休伯』『黃氏淮東書院圖籍』『江表黃琳』『美之』『琳印』『黃美之氏』に加え『關内侯印』も黃琳の印としている。
- 23)南宋・高宗の書畫收藏並びにそれに記された鑑藏印については、王耀庭氏の「宋高宗書畫收藏研究」（國立故宮博物院學術季刊、第二十九卷第一期、國立故宮博物館、2011）が詳しい。
- 24)注29以下で指摘するように、日本人の瀧拙庵、伊勢專一郎、望月信成は、この印を徽宗收藏印と見なしている。
- 25)嚴嵩父子の文化面での評價については、大木康氏の「嚴嵩父子とその周邊」（東洋史研究55-4）に詳しい。そこでは嚴嵩所藏宋版書の行方についての考察もある。
- 26)『中國書畫家印鑑款識』上海博物館編 文物出版社1987。
- 27)所藏機關など未記載。
- 28)注4に同じ。
- 29)瀧 拙庵「伏生授經圖に就て」『國華』第49編第11冊 1929。
「圖版解説 伏生授經圖」『美術研究』第100號、東京文化財研究所、1940。
- 30)『爽籟館欣賞』著作兼發行 阿部房次郎なるも、解説執筆は伊勢專一郎。大阪・博文堂出版、1929年以降繼續出版。

- 31) 伏生授經圖卷（一館一品・大阪市立美術館）『日本美術工藝』308號 日本美術工芸社、1964。
- 32) 『中國書畫話』 東京・筑摩書房、1965（筑摩叢書 27）。
- 33) 内藤虎次郎著『支那繪畫史』 東京・弘文堂、1938。のち『内藤湖南全集』、ちくま學藝文庫所収。
- 34) 「パレルゴン」は『繪畫における眞理〈上〉』法政大学出版局1997（叢書・ユニベルシタス）所収。

